‘De const van rhetorike en Hoofts vroege poëzie’

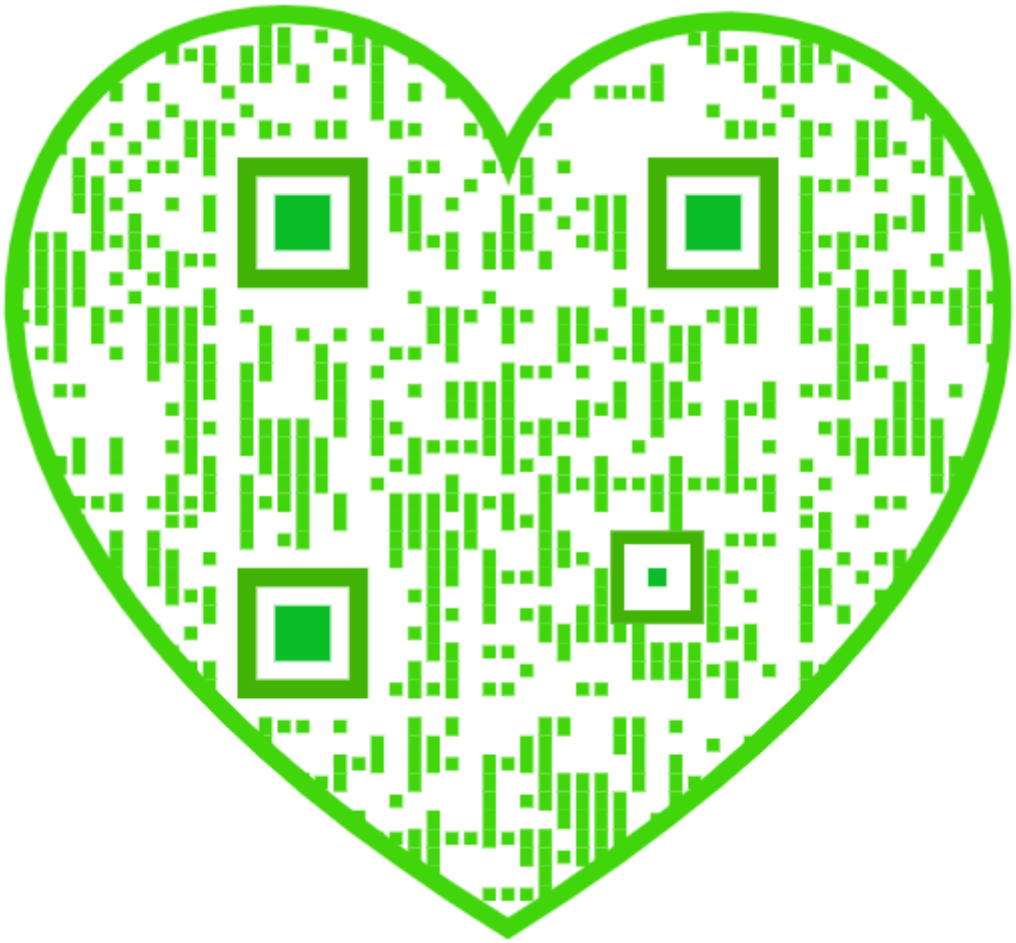
P. Tuynman

bron
P. Tuynman, ‘De const van rhetorike en Hoofts vroege poëzie.’ In: E.K. Grootes et al. (red.), *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft.* Groningen, 1981, p. 11-27.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/tuyn001cons01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



De const van rhetorike en Hoofts vroege poëzie

P. Tuynman

‘Hooft is van goeden Nederlandsen huize, ook wat zijn kunst betreft; te eenzijdig valt soms het licht op zijn italianità of klassicisme, te weinig herinnert men zich soms zijn oorsprong uit de kamer In Liefde Bloeyende van wier leden hij niet weet, of hij ze zijn ‘broeders oft sijn meesters’ noemen zal.’ Hoewel het, sinds de beide Leendertzen en sinds Van Tricht, Hooft niet meer schort aan gedegen bewonderaars, maakte Knuvelder hiermee in 1971 (II, 231), geloof ik, toch geen overbodige opmerking. Men zou er nog aan kunnen toevoegen dat Hooft ook te veel wordt voorgesteld als de vernieuwer, met wie, terug uit Italië, de renaissance in haar volle bloei (en dan bedoelt men de specifiek Italiaans-Franse vorm van renaissance en niet de eigen noordelijke) haar triomfante intocht hield in Holland.

Hooft kwam niet uit den vreemde als seigneurlijke brenger van iets nieuws: hij ging als leerling en keerde terug als broeder in de const naar een oer-Hollandse Kamer van Rhetorike, en hij bleef ook ‘Hòllander, wortelend in een oude traditie’ (Knuvelder 286). Wat hij meebracht was hier niet onbekend, noch het sonnet, noch Petrarca, maar was niet aangeslagen in de kring van volkstaal-dichters en hun publiek. En verder: Hooft was niet de enige koopmanszoon die Italië leerde kennen en velen van zijns gelijken in Holland waren rond 1600 dieper doorgedrongen in de klassieken. [1] Ook Rodenburg kende tezelfdertijd zijn Italiaanse literatuur. En dan: het zwaartepunt van het Europese humanisme en van de *respublica literaria*, waar Hooft buiten stond en buiten bleef, lag niet meer in het zuiden en al lang niet meer in Italië, maar in Leiden. Men behoefde de renaissance niet van ver te verbeiden en men herkende ook niet iets nieuws in het optreden van de jonge Hooft in de

Egelantier, hoe groot de afstand ons ook lijkt tussen Hoofts vroege werk en dat van Spiegel en Roemer Visscher, hoofden van de Kamer. Er kwam geen breuk of stroomversnelling in de literaire ontwikkeling na 1600; een breuk met het voorafgaande wordt eerst in 1616, en dan vanuit het academische Leiden geproclameerd, en die inaugureert ten onzent, en in Duitsland, de barok. [2] Hoofts jeugd-spelen en -dichten missen ook enkele van de karakteristieken die onder de kenmerken van 'de renaissance' worden gesteld: zij zijn *niet* individualistisch en *niet* aristocratisch en zij zijn wèl bedoeld voor velen: voor een breed en eenvoudig burgerpubliek zoals vertegenwoordigd in de kamers van rhetorijke (vgl.: Knuvelder 17 n.).

Of men één van Hoofts vroege spelen al vóór zijn Italiaanse reis dateert of niet, in literair Amsterdam, dat is dus: in en rond de kamer, werd Hoofts poëzie niet als iets opzienbarends ontvangen en zelfs de opvoeringen van de *Granida* lieten vóór 1615 geen duidelijke sporen na. Niets ook, toen of later, wijst er op dat Hooft zelf de gedichten uit zijn meest bevlogen periode als innoverend zag. Van reacties bij het publiek op de 'nieuwe ghesanghen, liedekens en sonnetten' die achter de *Emblemata* van 1611 werden gepubliceerd, weten wij niets: niet rechtstreeks (wat ook nauwelijks te verwachten valt), maar ook niet onrechtstreeks uit de wijze waarop het publiek bediend werd door de drukkers 'die om strijt te printen zijn gesindt'. [3] De zangerige vrijers en vrijsters legden geen voorkeur aan de dag voor liedteksten van Hooft. Daarentegen wordt de *Geeraerdt van Velsen* van twee jaar later kennelijk wel ontvangen als iets bijzonders - wat overigens niet hetzelfde is als 'iets geheel nieuws': het sluit (ook met zijn allegorische personagien op het toneel?) voldoende aan bij de traditie om de heersende smaak geen geweld aan te doen en tegelijk is het voldoende nieuw van aard en opzet om algemeen enthousiasme te kunnen wekken; en inhoud en strekking zullen op dat moment zijn aangeslagen. Maar waardoor ook, op dit treurspel wordt wèl gereageerd, en onmiddellijk, tot in Rotterdam toe, met het drukken van ongeautoriseerde uitgaven van de *Achilles en Polyxena* en de *Ariadne* en direct daaropvolgend van de *Brief van Menelaus aen Helena*, en dáárop wordt weer gereageerd met een *Antwoorde* van een anonymus.

Het is ook pas na 1613 dat Hooft, als dramaturg, het 'Hooft vande Poëten t onsen tijden' wordt. Eerst dán neemt Dirck Pietersz. (Pers), zelf poëet en met een fijne (commerciële) neus voor de laatste trends in de smaak van de kopers, in zijn nieuwe bundel *Apollo* van 1615 iets meer van Hooft op dan in zijn vorige liedboeken van 1607, 1608 en 1610: vijftien gedichten (relatief weinig) waarvan er slechts drie ook in de *Emblemata* voorkomen (die geen van drieën eerder waren gedrukt), alle

anoniem op twee na (en ook Pers hoeft van de andere niet geweten te hebben dat ze van Hooft waren). Maar daarmee lijkt het ook meteen weer over: van een toenemende vertegenwoordiging van Hoofts jeugdlyriek in de liedboekjes na 1615 is geen sprake, en hoewel daarin wordt nagedrukt uit wat men maar vangen en grijpen kon, nooit wordt iets uit de *Emblemata* van 1611 overgenomen, hoewel Willem Ianszoon (Blaeu) niet door een privilege tegen nadrukken van deze uitgave door concurrenten was beschermd. [4] Dit alles zet het beeld aan dat Hoofts vroege spelen, zangen en dichten voor zijn reden-rijke broeders in de const en voor hun publiek in Amsterdam geenszins opvallend of ànders waren, omdat zij - tenminste in hun kern - dezelfde geest ademden als wat de hele kameristenkring toen produceerde, en omdat zij dezelfde thema's bespeelden die opgeld deden, in elk geval aansloten bij wat de gemiddelde burger van zijn generatie in de opkomende stad bezighield. Eerst ná 1613 wordt Hoofts werk uit deze eerste periode weer opgehaald, opgediept uit het in wezen anonieme geheel van de rederijkerspoëzie, en dan nog eigenlijk alleen het toneelwerk, niet de lyriek.

Dat Hooft in 1600 lid van de retoryckkamer geweest moet zijn, is bekend genoeg, maar wat, aan zijn vroege werk, allereerst formeel, op die afkomst wijst is nooit bijeengeplaatst. Niet dat dat zo belangrijk is voor het verstaan van Hooft, en nog minder voor het waarderen van zijn poëzie. Wie ook maar iets van hem, ‘de autonome dichter bij uitnemendheid’, gelezen heeft, of beter: wie maar een enkele regel na lezing is bijgebleven, die heeft niet zomaar ‘renaissance-poëzie’, met of zonder rederijkerstrekken, in de oren geklonken, maar, om na Mak nogmaals Knuvelder te citeren, daar waren het Hóófts verzen, daar was het *zijn* stem die sprak (236 en zie 286 n.). Maar het is wèl de vraag of Hooft zelf zijn vroege werk toen wel gelézen wilde hebben, zeker als werk van één dichter en op naam bijeengeplaatst, in plaats van alleen gespeeld, gezongen, voorgedragen, en dan, verbruikt, deels opgeborgen in het archief van de Kamer, ‘de vergetelheidt opgeoffert’ (L.-St. I, 395), zoals hij metterdaad met zijn beide eerste spelen heeft gedaan, en bijna met de *Granida*; en zoals hij in 1636 de *Ware-nar* achterwege liet en bijna al zijn jeugdwerk als definitief passé supprimeerde. Door het te isoleren van het milieu waarin het wilde functioneren, door het met andersoortig en anders bedoeld dichtwerk van later te verenigen, kortom door onze gefixeerdheid op auteurs als de eenheden van de literatuurgeschiedenis, riskeren wij het misverstaan van de intentie van Hoofts vroege poëzie èn van de geaardheid van zijn vroege dichterschap.

‘Ick en ben geen schrijver’, zegt Hooft in 1610 (brief Van Tricht nr. *18*), en laten wij hem op zijn woord geloven: ‘dat meent hij niet’ is een

gratuite en onvruchtbare benadering. Niets zou ook wezenlijker tegengesteld zijn aan de rhetoricale manier van het bedrijven van een poëzie die organisch deel uitmaakt van het leven van de stadsgemeenschap, dan zich omhangen met de geleerdentoga en als individu vanuit de boekenkamer urbi *et orbi* in boeken spreken tot lezers, zoals een 'Autheur' doet. Een kamer-poëet schrijft geen boeken, spreekt niet tot 'de wereld' en dicht niet voor de drukpers. Dat ook Hoofts dichterschap meer dan alleen zijn 'toevallig' historische oorsprong in de Kamer vond, omdat dat tegen 1600 nu eenmaal zo lag in Amsterdam, zeker voor de intens met stad en vaderland meelevende zoon van C.P. Hooft, valt natuurlijk niet af te leiden uit een aantal - te verwachten - rederijkerstrekken in zijn vroege werk. Maar hoe lang bleef Hooft eigenlijk in de Kamer? Wij weten het niet, wèl dat hij in 1609 de bijschriften verzorgde voor de Vertooninghen van d'oude Camer op de vieringhe vant Bestand (*AgW* I, t.o. 198), dat hij in de (niet gedrukte) *Reden vande Waerdicheit der Poesie* van ná 1610 het toneel verdedigt (dat door de Rethorykkamers werd verzorgd), en dat hij in 1613 een nieuwe *Schick* en *Keuren* voor de Kamer ontwerpt (zie respectievelijk mijn editie van de *Reden* p. 96-7 en 86-7, en de *Briefwisseling*, ed. Van Tricht, I, 838-844). Daarna spant hij zich in voor de opening van de Academie met de *Ware-nar* als even anoniem gehouden bijdrage aan een collectieve onderneming als indertijd Spiegels auteurschap van het *trivium* van 'Kayzer, Factoor, Prins ende Kameristen' van het Eglentierken. Anoniem werkt hij ook voor het repertoire van de Academie (zie Van Trichts meesterlijk vernieuwde leven van P.C. Hooft, 1980, 86/7), en in feite heeft Hooft zich, ook in Muiden, niet gedistantieerd van de reden-rijkse wijze van functionele literatuurvoorziening vóór die werkelijk àlle grond onder de voeten was weggeslagen.

Het beginpunt van deze binding met de aloude vorm van letterkundig leven in de moedertaal, de const van rhetorike van de kamers, is duidelijk: in de Egelantier. Daar is allereerst Hoofts kamer-spreuk *Verandren cant*. Ik gebruik met opzet het woord 'kamerspreuk'. Het is de kamer die, als instelling, met toneelopvoering en lied en dicht en bij festiviteiten naar buiten treedt en de prijzen wint, niet de individuele dichter daarbinnen. Ondertekening van dichtwerk met diens vaste kenspreuk, geeft aan dat hij optreedt als vertegenwoordiger van een groep. Het gaat niet om anonimiteit en het is heel iets anders dan een pseudoniem: onder een kamerspreuk brengt men geen pennevrucht als getuigenis van eigen dichtkunst, men levert een bijdrage af voor het letterkundig gezelschap dat een sector van het culturele leven van de stad verzorgt: een dichtstuk om binnenskamers voor te dragen en te

bespreken (cf. Hoofts *Keur* 21 en 22) of alleen maar om te circuleren in de kring, een spel om op te voeren als het daarvoor wordt uitgekozen, een lied om te zingen, soms iets om voor kamer of stad gedrukt te worden (zoals in 1609 de *Nieu Jaar Liedekens* en Hoofts grote *Ghedicht op het Bestandt*, anoniem bij de prent verschenen; tot voor kort alleen uit de druk van 1651 bekend, nu in de eerste uitgave beschikbaar in *AgW* I, 193-7). Ondertekening van poëzie met een kameristenspreuk is meer dan een gewoonte van rederijkers, het is een instelling tegenover het dichterschap die deel uitmaakt van een levenshouding.

Behalve het *Chanson* 'Jn Venetia. 1601', 't Amsterdam wtgegeven' (uit handen gegeven, ingebracht in de Kamer), dat het eerste gedicht werd in het later samengevoegde eerste rijmkladboek, signeerde Hooft in zijn privé-handschriften natuurlijk niet met zijn (pas daarna vaste?) kamerspreuk: waarom zou hij ook? De zinspreuken die wij daarin vinden, *Min ist Hóóft* (het eerste sonnet, 'wt Petrarca') en *Al waelt het* (*Granida*, samen met de problematische datering later toegevoegd), elk één keer, hadden kennelijk een eigen, bijzondere betekenis voor Hooft op díe plaats. [5] Zijn kamerspreuk staat wèl onder alles van hem in het onvolledig overgeleverde Berlijnse handschrift, dat, met werk van Spiegel *(Numa)* erin en oorspronkelijk ook van Roemer Visscher *(Loff van de blaeuwe scheen)*, van twee hoofden van de Eglantier, en met zijn regeltelling van de *Achilles*, een kopie uit de Kamer is, met correcties uit de tijd dat Hooft daarin een actieve rol speelde - ondanks alle romances die er omheen geweven werden wanneer men door moderne preoccupaties Hooft slechts kon zien als een soort verliefde pre-tachtiger. Alles van 'Pieter Hooft' (die alleen buitenop met name genoemd wordt) in dit handschrift heeft zijn kamersignatuur aan het slot: de *Comoedia* 'van Daiphilo ende Granida', de *Tragoedia* 'van Achilles ende Polyxena' en het derde spel, 'van Theseus ende Ariadne' (zie Kalff in: *TNTL*, 11, (1892), 260 vlgg.). Dit waren blijkbaar de kamertitels, waarmee ook de 1614-drukken van het tweede en derde spel verschenen; voor Hooft zelf heetten zijn stukken *Granida*, *Achilles*, *Ariadne* (cf. L.-St. II, 147). Dat die uitgevers van 1614 buiten Hoofts medeweten drukten, zeggen zij zelf, min of meer excuserend tegenover den Autheur, in hun voorwoorden (zie: *AgW* II, 68 en 109-110); hoe zij aan hun kopij kwamen is niet twijfelachtig: niet uit spelersrollen (zoals L.-St. II, 147-8 zou kunnen, maar niet hoeft te suggereren) met fouten van het oor, maar uit kamerkopieën als het Berlijnse handschrift, met fouten van het oog (cf. L.-St. I, XIX-XX). De *Achilles*-druk heeft ook de ondertekening met Hoofts kamerspreuk, de *Theseus* niet: de Amsterdamse uitgever Jan Gerritsz. mikte 'hoger', hij is de eerste die, in 1614, ver vóór Vondel, Hoofts spelen

door kenners ‘met de Spelen van den hoghen *Sophocles*' laat vergelijken (*AgW* II, 66 en cf. Van Tricht 1980, 89, die hetzelfde voorwoord, maar dan uit 1629 aanhaalt). Behalve de drie grote spelen bevat Berlijn ook nog het Bruiloft-spel van 1602 en het lied *Verheven grootsche siel*, beide gesigneerd *Verandren cant*; het laatste heeft *Prince* boven de slotstrofe, waardoor we aan de afkomst van het lied niet behoeven te twijfelen (cf. Mak, *Uyt ionsten versaemt*, 1957, 244). [6]

Er is van de *Achilles* nòg een kopie die veel van wat hiervóór gezegd is over kamer-literatuur kan illustreren. Het heeft in van de tekst afwijkend schrift, misschien niet van de kopiist, de regeltelling, nodig voor het vaststellen van de speelduur, en in ditzelfde schrift de ondertekening: ‘A vander hel Verandren Cant. A° 606 den 24 ap[l]’. Een naam verschijnt naast, zelfs vóór de kenspreuk van de dichter. Waar dit onderschrift voor het eerst geschreven werd, in de kopie of in het afgeschreven voorbeeld, wist men wie wie en wie wat was en een naam is niet de auteur. Het zal dan ook één van de organiserende leden van de eigen kamer geweest zijn of juist van een andere die het spel in 1606 wilde vertonen en waarvoor de kopie gemaakt werd (want als keurig geschreven kopie zal het deel hebben uitgemaakt van het archief van een kamer; cf. Mak, *o.c.*, 190). Later heeft iemand, die Hoofts kamerspreuk niet herkende, de naam voor die van de auteur gehouden en ‘Anth. Van der Hel’ buitenop gezet, boven de titel (maar hoe kwam hij van *A* tot *Anth.?*); eronder voegde hij ‘A° 1606’, eveneens uit het onderschrift, toe. De titel zelf lijkt van dezelfde hand als het onderschrift en toont èn de herkomst van het afgeschreven voorbeeld, èn dat de kamer, niet de auteur, bepaalt hoe een ingebracht stuk naar buiten gepresenteerd wordt: ‘T' Spel van Trooijen gespeelt op de Camer in Liefd bloeijende’. Zo kon het, doordat het geschreven was als een spel voor de Kamer en niet als een treurspel van een ‘schrijver’, worden tot ‘het spel van Troje’ van Van der Hel in plaats van Hoofts *Achilles* en daardoor zolang verborgen blijven in de Haarlemse stadsbibliotheek (sign. 187 B 4).

Dit brengt ons op nog een punt dat kenmerkend is voor de rhetorijkkunst: bij kamer-poëzie is het auteurschap niet zo belangrijk en het ligt dan ook voor de Camerbroeders zelf niet altijd even vast. Zo verschijnt de tot dan steeds anonieme verduytsching van de *Aulularia* in 1661 als *Ware-nar* ‘gerijmt door P.C. Hooft, en S. Coster’, welk dubbel vaderschap blijkbaar teruggaat op een traditie in de toneelwereld. In de *Schyn-heyligh* en de *Isabella* (opgenomen in *AgW* II) had Hooft zijn aandeel en misschien ook in oudere stukken waarvan wij niet weten. Maar het omgekeerde is evenmin ondenkbaar: een aandeel van anderen in werk van Hooft. Zeker in zijn beginperiode. Als in de opdracht van

1636 dan ook voorzichtig en expliciet vermeld wordt dat de gedichten daarin ‘zijne echte kinderen’ zijn *‘en die hy daer voor houdt’* (L.-St. I, 395; *AgW* III), brengt ons dat terug bij de Hollandse instelling tegenover het dichterschap die kenmerkend is voor de samenwerkende broeders in de const in de cameren van rhetorica van wie de jonge Hooft er één was.

Dit alles bevestigt alleen maar wat nauwelijks bevestiging behoeft als men Hoofts vroege werk niet als ‘renaissance’ en dus niet modern-persoonsgericht beschouwt, maar terugplaatst in het begin van de eeuw toen ook voor Coornhert, Spiegel, Roemer Visscher nog gold wat Meijer in *De Gids* van 1881, N°. 4, p. 11 over de jonge Hooft schreef: ‘De waan dat hunne verzen noodzakelijk voor de nakomelingschap moesten bewaard blijven, kon de dichters niet zoo gemakkelijk invallen, in een tijd waarin poëzie, bij alle achting die men voor haar had en bij alle moeite die men zich voor haar gaf, toch eigenlijk meer beschouwd werd als een nuttige uitspanning’. Pas ná het eerste decennium worden hun dichtwerken op naam, al of niet buiten hen om, gedrukt en veel bleef tot onze tijd alleen in handschrift bewaard, àls het bewaard bleef. Voor Hooft kan men zijn verschijnen in druk nu volgen in *AgW*, vooral I (Emblemata en verspreide gedichten) en II (toneelspelen 1613-33). De poëzie uit zijn kamerperiode, alle spelen en misschien op een enkele uitzondering na alle liederen, was noch particulier, noch als lezersgemeengoed bedoeld, maar bestemd voor gebruik in het eigen (burgers)milieu van rederijkers en hun clientèle. Dát is het wezenlijke karakter ervan, de kern van de const van rhetoryck.

De *Brief van Menelaus*, staal van argumenteerkunst, rhetoricaal pleidooi, circuleerde in handschrift in de kamerkring en kon daardoor na het succes van de *Geeraerdt van Velsen* en in handen van een drukker geraakt die - opvallend - liever anoniem bleef dan zich te adverteren, in 1615 buiten Hooft om met een niet al te beste tekst worden gedrukt. Het dichtstuk moet dan ook van ouder datum zijn, en indien niet van nog vroeger, misschien als voorbeeld bedoeld zijn voor de oefeningen van de kameristen uit de tijd dat Hooft zich opnieuw actief met hen bemoeide, die van de *Reden* of van de *Schick* en *Keuren*. Het lot van de *Achilles* en *Ariadne* dat Hooft bij de *Granida* vóór was met de Blaeu-uitgave van 1615, ‘gedwongen’ zoals hij in het ontwerp-voorwoord zegt, trof de *Brief*. Toen ook nog een *Antwoorde* verscheen (opgenomen in *AgW* I), liet Hooft in 1617 dan maar een geautoriseerde versie volgen. Hetzelfde dreigde natuurlijk eveneens het bruiloftspel (dat ook in het Berlijnse handschrift staat) en zijn tafelspelen, als rederijkersgenre met hun echte rhetoryck-pleidooien typisch behorend tot kamer-werk, nog in 1613 blijkens

Hoofts *Keur* nr. 17. [7] Bij het meervoud de 'tegenwoordighen spelen' die Hooft in dit verband noemt, stond hem naast de *Granida* zelf natuurlijk niet de *Ware-nar* voor ogen (L.-St. II, 147), maar wellicht een of meer van deze kleine spelen, waarvan handschriften 'wtgegeven' waren in het rederijkers'circuit' en waarvan misschien ook privé-drukken in plano hadden bestaan (Leendertz, *Bibliographie*, p. XIV). Maar alleen *Paris Oordeel*, van 1608 of eerder (zie de nieuwe Van Tricht, p. 236 n. *18*), werd door Hooft later, in 1636, gepubliceerd en het is die ongetwijfeld herziene versie die wij er alleen van kennen. - De lof die Mak het toezwaait als een 'meesterwerk in zijn soort' kan daarom niet zonder meer gelden voor 1608.

Ook alles wat van Hoofts lyriek in liedboekjes werd gedrukt, berust via afschriften (van afschriften van afschriften) op handschriften die Hooft als reden-rijk poëet gewoon was 'uit te geeven, en van handt tot handt te laaten loopen', zoals Hooft het in de *Neederlandsche Histoorien* noemt. (Op die passage kom ik nog terug.) Drukken en nadrukken ging geheel buiten de (meestal ook niet bekende, soms verkeerd geïdentificeerde) dichters om. Er heerst ten aanzien hiervan een hardnekkig misverstand, waarop ik elders in zal gaan omdat daartoe hier de ruimte ontbreekt. Iets heb ik er al in mijn *Bijdragen* over gezegd en voorlopig verwijs ik daar nu naar (p. 82, n. 142 en verwijzingen en vgl. ook het stuk over *Hooft in handschriftelijke liedbundels*). Het belangrijkste hier is, dat aard en intentie van deze poëzie wordt misverstaan als met name Hoofts vroege verzen worden beoordeeld als die van een 19e- of 20e-eeuws dichter, en niet op dezelfde voet als alle andere liederen van Hoofts talloze mederederijkers in dezelfde zangbundels en langs dezelfde onbedoelde weg daarin terecht gekomen. Al wat 'bujten sijn weten voor den dach' werd gehaald, dat wil zeggen door de pers gemeen gemaakt werd, dat had Hooft eerder zelf in de Kamer ingebracht en was in de kameristenkring verspreid. Daardoor kon de Rotterdamse uitgever van de *Achilles* een kamerkopie als de Haarlemse in handen krijgen en konden drukkers als Pers liedafschriften verzamelen.

Tonen kamerspreuk en verspreiding in deze gevallen de herkomst en daarmee bedoeling en bestemming van Hoofts vroege poëzie, er zijn ook andere rederijkerstrekjes aan te wijzen in zijn werk. Ik noem er hier maar enkele: de hele klassieke inkleding van zijn eerstelingen is meer rederijkers-renaissance dan de 'echte' en op, bijvoorbeeld, de Electra-Iphigenia-maskerade (L.-St. I, 45) moet men ook maar niet te ver doordenken; Mak wijst in *De rederijkers*, 1944, op het dubbel- en middenrijm (p. 142); naast een sonnet vindt men de rondeelvorm in de *Achilles* (zie mijn ed. van de *Sonnetten*, 79, en Van der Heijdens *Achilles*-ed.,

KLP 195, 5); op het *Prince* in *Verheven grootsche siel* werd hierboven al gewezen, in Hoofts rijmkladboek begint de laatste strofe van *Hoewel t verstant* met PRINCES in hoofdletters (beide verzen kwamen via de Kamer in 1607, respectievelijk 1608 in een liedboekje van Pers); andere hebben niet deze, maar wel een soortgelijke rederijkers-aanspraak in het laatste couplet; het deuntje van Jan en Sybrech van 1607 is op de stok *Reine Liefd can niet vergaen*, door Coornhert in zijn *Zedekunst* I, 6, 1 uit een oud liedje aangehaald bij zijn behandeling van *liefd* tegenover *minne* (cf. L.-St. I, 342: Leendertz vergiste zich niet, maar vergat zijn bron, Coornhert, te noemen). Maar dit zijn meer uiterlijkheden en raakt het merg van de edele conste niet.

Wat is nu het wezenlijke van de 'Konst van Reden-rijck' waarin Hoofts poëzie zijn oorsprong vond? Dat is niet 'het rederijkersvers'. De kamers hebben de Franse maat overleefd, net als de wending naar het purisme die wij zich nog in de vroegste gedichten van Hooft zien afspelen, een wending die trouwens door het in 1585 'Jueghdelyck groeyende Eglentierken' zelf is geïnaugureerd met de uitgave van de *Twe-spraack*. Het zijn geen overleefde literaire *vormen* die de beoefening van de const van rhetorike tenslotte achterhaald deden zijn. Het is de proclamatie van geleerde geletterdheid als exclusieve voorwaarde voor wat poëzie mag heten, de verbanning van de Muze van gezelschap naar stil studeervertrek, voor dichter èn lezer beide, die de kamers - en de kamersgewijze produktie van volkstaalliteratuur - niet kònden overleven.

Het essentiële dan van de 'edele conste' van de rhetorisijnen van toen is gelegen - ik probeer een formulering - in het werkelijk grondbeginsel van de echte rhetorica: het zich richten op toehoorders, en naar die toehoorders, en dan geen willekeurig publiek en zeker geen lezers, maar een 'gehoor' dat een blijvende gemeenschap vertegenwoordigt: de burgerij van de eigen stad of een beperkter politiek-sociale gemeenschap of groep daarbinnen. Ook al reikt de kennis van de rhetorica bij onze rhetorykers in de praktijk niet verder dan misschien wat siermiddelen en kunstgrepen waarvan ook de orator zich kan bedienen om zijn gehoor te effectiever aan te spreken (al wilde juist de Egelantier onder Spiegel, en al wilde Van Hout in Leiden dat anders), zij staan wat hun instelling betreft tegenover de eigen teksten die zij den volke presenteren dicht bij de bron van de rhetorica. En dat wil in de eerste plaats zeggen (om voor onszelf nog eens te herhalen wat de 16e- en 17e-eeuwer niet eens zou begrijpen): dat zij niet gericht zijn op de artistieke expressie van eigen individueel gemoed of zieleroersel of van wat een kunstenaar op zijn eentje ervaart als doorzicht in goddelijke of menselijke gesteldheid. Er is

inderdaad géén ‘spontane hartelijkheid’ (in de erotische poëzie, van ook Hooft) en géén ‘onmiddellijke’ (persoonlijke) ‘gevoelsuitstorting’ in het lied van de aloude traditie (waarbij Hooft aansluit). [8] De rederijker, ook de reden-rijke Hooft, heeft het niet over zichzelf, maar heeft wel deel aan de gevoelens, gevoelswaarden en -verhoudingen die hij schetst in de genre-schetsjes die zijn zangen en liedekens zijn. Alleen de moeizame *Claech-Leidt* is persoonlijk, maar onaf en ook al geen gevoelsuitstorting.

Ik ben hiermee alweer overgestapt op Hooft en zijn lyriek ter karakterisering van wat een wezenlijke eigenschap is van de rederijkerskunst. Omgekeerd parafraseer ik nu als in essentie een rederijkerstrek wat Huet over Hooft opmerkte: de amoreuse liedekens (zoals Roemer Visscher die van Hooft noemde in zijn *Sinnepoppen* 50) vanaf de ‘nieuwe liedekens’ in het Antwerps Liedboek tot in de eerste decenniën van de 17e eeuw, ontlenen hun charme voor de tijdgenoot niet aan de persoonlijke gevoelens van de dichter voor deze of gene schone, maar aan de ‘uitdrukking der natuurlijke en maatschappelijke betrekking tusschen jongeling en meisje, man en vrouw, in het algemeen’ (Knuvelder 246). De ‘bewogen gevoelsstroom’ (*o.c.* 247) in de liedjes in het amoureuze is, al of niet innerlijk doorleefd, niet hoogst-privé, maar heeft betrekking op meer objectieve levenssituaties: van allen die behoren tot de kring waarbinnen, waarvoor en waaruit men dicht. Het gaat er om dat de liedtekstschrijver een (dan populair) thema als het ware ‘behandelt’, en soms wordt het ook een echte verhandeling die, in de zin van de rhetorica, wil beïnvloeden, opinievormend, ‘moralistisch’ is, als Hoofts *Weet yemant beter saus* van 1603 of *Isser yet netters* van 1606 (het jaar waarin de *Achilles* op de Kamer werd gespeeld), wat ware kamerdichten zijn, of *Hoewel t verstant*, en heel veel meer op het dan (al langer) actuele thema van *liefde* en *heusheit* tegenover *minne*. Of het wordt een behandeling ‘voor’ en ‘tegen’, zoals de al vaker genoemde Sang *Verheven grootsche siel* en het tegen-Liedt *Medea onbeweecht*, die als pro- en contrarefreinen tot de traditionele rhetorische oefeningen behoren. Als onmiskenbare rederijkerspoëzie behoren zij samen tot Hoofts kamerdichten; langs die weg kwamen ze beide al vroeg, in 1607, in een liedboek terecht. (Hooft drukte ze achter elkaar in 1611.) Voor de vraag of uit deze ‘DIA’-verzen het gevoelsmatige verloop van een persoonlijke verhouding kan worden afgelezen, is dit van geen gering gewicht. [9] Een voor en tegen in één gedicht is *Deianira', ick kent*, dat in de *Apollo* terechtkwam. Alles van Hooft in liedboekjes is algemeen van strekking en bedoeling. [10]

De dienaren van Rhetorica vinden hun stof en thema's in wat er omgaat in het gemeenschapsleven, in de geesten en harten van de groep

waar zij zich deel van voelen en waartoe zij zich richten, en het is deze zelfde sociale en communicatieve essentie van hun activiteit waarin voor hen ook het motief tot dichten verankerd ligt, en, dieper nog, waarmee de aandrift ertoe staat of valt. Er is geen scheiding in de rhetoricale beoefening van de dichtkunst tussen subjectief en objectief: zij vallen in de reden-rijcke-kunst samen in een ondeelbare eenheid. Uit kamerstukken en liedekens, ook die van Hooft, kan men niet ziften wat persoonlijk en wat algemeen is in de tafereeltjes en ervaringen die zij beschrijven, met dichtgesmeten deuren en kusjes op een speelreisje en al. Het is maar goed dat Hoofts *Galathea* nog niet te beurt viel wat *Sal nemmermeer* gebeurde: een persoonsidentificatie als die van Spiegel zou ook daar op een onjuiste interpretatie van pennestreken berusten, in dit geval in de initialen er onder. Zowel Leendertz' 'J.C.B./Galathea' daar en onder *Vluchtige nimph*, als ook 'J.P.L./Phillys' onder *Demophoön*, zijn alle dezelfde initialen: J.G.B.

De beoefenaar van de const past zijn kunstvaardigheid in de Rethorykkamers toe - en dat is misschien wel het meest fundamenteel rhetorische (of, met een voor òns minder door negatieve connotaties beladen en daarom juistere term: het meest rhetoricale) - op thema's en situaties (vooral uit intermenselijke verhoudingen) in het burgerleven om zich heen, en soms zullen die thema's ook gemeenschappelijk in de kamer besproken zijn. Net als de orator die zijn kunst en kunde in dienst stelt van een buiten hem om ontstane 'zaak' (*causa*), of van een cliënt of een maatschappelijke institutie of groepering, put de rhetoryker zijn onderwerp (*materies*) niet uit zichzelf. Hij dicht, ideëel gesproken, in opdracht van 't Gemeen, ook als het niet rechtstreeks voor of naar aanleiding van een bepaalde gebeurtenis of gebeurlijkheid in het openbare leven is. In deze zin maakt hij, als de orator, altijd 'gelegenheids'-stukken. Waar poëzie een zelfde sociale functie vervult als - in de oudheid - de openbare redenaar, behoort zij inderdaad daardoor alleen al tot het domein van de rhetorica. Dat geldt ook, op een ander plan, voor de meeste, zo niet alle Neolatijnse humanistenpoëzie. Functie en doelstelling van de dichtkunst bepalen of men in wezen orator en dus rhetorisch *is* of dat niet hoeft te zijn. De reden-rijke rijmer legt, soms in directe wedijver, zijn toneeldicht voor aan de kamer (die het al of niet wil spelen) en als hij dat met liedekens niet doet, blijft toch - en dat is de rhetorische kern van de const - de ontvangst bij zijn publiek van zangers en zangsters het criterium voor wat geslaagd, wat niet geslaagd is. Want de nieuwe ghesanghen en liedekens, ook die van Hooft, zijn alleen gedicht om in gezelschap, door velen, gezongen te worden op bekende wijsjes; zij zijn bedoeld voor de zich steeds herhalende gelegenheid van

‘bruyloften (en) andere eerlijcke vergaderinghen van oude oft jonghe lieden’, waar men ‘Musijck en Rethorijck’ voortbrengt. [11] Daarom komen de thema's voort uit het gangbare repertoire of sluiten er bij aan, en dát maakt dat al die liedjes in *Nieuwen Lusthof*, *Bloem-hof*, *Princesse Liet-boec* en hoe ze verder heten, zo op elkaar lijken en dat in de zangbundels maar heel langzaam een echt àndere toon werkelijk dóórbreekt, even langzaam als maatschappelijke verschuivingen hun beslag vinden. Als rond het midden van de eeuw de letterkundige bloemlezing haar intrede doet, voor een lézend publiek, sterft het genre mèt de kamers uit, zakt het af tot een subcultuur. Lezers en auteurs worden individuen; gezelschap en poëzie, aaneenvertuit in de rederijkerij, gaan ten slotte definitief uit elkaar.

Terug naar Hooft en ‘die van Rhetorica’ toen het liedboek nog aan zijn opgang moest beginnen. Wanneer men zijn minnezangen in hun natuurlijke context tegenkomt tussen de vele, vele andere van zijn medepoëten, onderscheiden zij zich wel, maar niet als andersoortig, niet in thematiek en niet door de ‘boodschap’ die zij bevatten, alleen door beter ‘maaksel’ en meestal, niet altijd, iets zinrijker uitwerking van de gedachte. Maar men moet er niet teveel van achter elkaar lezen, dan wordt het voor òns, nú, zelfs bij Hooft teveel ‘hetzelfde’: alleen op actuele, modieuze thema's verdraagt men eindeloze variaties. Dat geldt voor nu, en evenzo voor toen. Er zijn trouwens ook andere dan die van Hooft die ons in hetzelfde genre op kunnen vallen door andere kwaliteiten, zoals het geestige lied van een onbekende dichter dat in de *Apollo* van 1615 op Hoofts *Galathea* volgt: ‘Ick kniel Iofvrou in uwe dove stoep, / Daer ick u met benaude stem aenroep /’, enzovoort, en verderop ‘Vindt ghy u stoep des morghens niet bedout / Als ghy my 's avondts u ghesicht onthoudt?’; voorloper (of voorbeeld?) van Piet Paaltjens' onsterfelijk ‘Wel menigmaal zei de melkboer’, enzovoort.

Wat de rederijker schrijft is niet *aeternitati*, niet voor de eeuwigheid, maar direct voor gebruik. Hij dient de stad bij de opluistering van officiële ontvangsten (zoals Hooft in 1613 en nog in 1638), bij feestelijkheden (zoals Hooft deed voor de viering van het Bestand in 1609), of als de stad zich naar buiten toe presenteert (zoals met de prenten van de nieuwe beurs van 1608/1609 en 1612, met een bijschrift van Hooft). Hij schrijft toneel voor de Kamer, die zelf zijn stuk, als het de leden bevalt, vertoont. Maar ook als hij vrijer is in zijn onderwerp, rijmt hij niet ‘voor zichzelf’ en niet ‘voor’ een bepaald persoon, ook niet voor één bepaald liefje. Hij schrijft, binnen of buiten de Kamer, ‘tot vermakelyckheyt ende stichtinge’ (in wisselende dosering) voor de gemeenschap waartoe hij behoort en die er even direct plezier aan beleeft als hij in het dichten

en in dat plezier heeft: hij dicht ‘om de geneuchte’, zoals Hooft in 1610 over zichzelf sprekend zegt tegenover een echte ‘schrijver’ (auteur), de dichtende humanist Daniel Heinsius, ‘Professor inde vermaerde Universiteit, tot Leiden’, en het gaat dan over diens Latijnse *Auriacus*, die uiteraard wèl bedoeld was om ‘onder de gemeente’ verbreid te worden, in druk algemeen bekend te worden (en te blijven) als treurspel van de beroemde Heinsius. [12] De rederijker-dichter heeft geen pijn aan poëzie en kwelt zich niet om roem.

Het is geen bescheidenheid als Hooft in deze begintijd niet zelf publiceert (in de zin die pas daarná ook voor volkstaalpoëzie regel werd: in druk), wat alleen bedoeld was rechtstreeks onder ogen van het (kamer)publiek te komen: ‘geschaepen om maer over een toonneel getrocken te werden’, zoals hij de drucker in de mond legt in het - niet gedrukte - ontwerp van een voorwoord voor een in elk geval eerst ná 30 juli 1614 voorgenomen, uitdrukkelijk anonieme uitgave van de *Granida* (L.-St. II, 147-148). Het is geen bescheidenheid als hij tot de Leser zegt dat het geen stand kan houden ‘onder d'ooghen des werelds’ (en dan bedoelt hij willekeurige *lezers*, waar dan ook, nu en in de toekomst) en dat hij ‘er dat niet mede voor’ had, dat hij het niet ‘verdaedighen wil als oft het wat besonders waere’. Wij behoeven ook niet te gissen naar de achtergrond van deze plaatsbepaling van de *Granida* (die a fortiori geldt voor de buiten Hooft om ‘voor den dach’ gehaalde *Achilles* en *Ariadne*), en wij behoeven vooral niet het beter te willen weten dan wat Hooft de drucker wilde laten zeggen: het voldoet niet aan de klassieke normen van ‘ordre’ die gelden voor wat men voor de eeuwigheid laat drukken en de dichter heeft dat ‘willens nagelaeten *den volcke deses tijds te geval*’. Ook de ‘becommering’ om wat vóór 1610 van zijn ‘gesangen’, gedicht om maar (ik parafraseer) in gezelschap *gezongen* te worden, ‘bujten sijn weten’ was gedrukt, is geen bescheidenheid, en zeker geen persoonlijke. Hooft verwoordt in dit alles wat toen nog algemeen de instelling tegenover en bij het dichten was in de wereld van de volkstaalpoëzie, het letterkundig leven dat zich in en rond de Rethorykkamers afspeelde, náást de aparte wereld van de lees-literatuur, de klassieke en Neolatijnse. [13] Het proces waardoor deze scheidslijn verlegd wordt naar binnen de landstaalpoëzie is dan al aan de gang: de keuze van het woordje ‘nalaeten’ duidt daarop. Kenmerkend voor Hooft is echter noch het oude literaire stelsel dat hij hier tekent, noch de nieuwe ontwikkeling, maar het feit dat zijn dichterschap zeker tot 1613, mèt het nieuwe geluid dat wij er nu in beluisteren, zo diep verankerd lag in het leven van de Kamer en voor hemzelf en de tijdgenoot zo volkomen en onopvallend paste in sfeer en klimaat van de rederijkerskunst van rond 1600, dat het naar zijn (dienstbare)

geaardheid haast karakteristiek lijkt voor de Konst van Reden-rijck van toen. Vijf jaar na de *Geeraerdt van Velsen*, als de Academie-opzet van poëzie en wetenschap (of liever: geleerdheid) náást elkaar, getorpedeerd is en de edele conste definitief naar kroeg en dorp verwezen wordt, wendt Hoofts kunstenaarschap zich tot een ander medium: het proza van de (dienende) nationale geschiedschrijver.

Het zijn - ook bij Hooft - geen 'ideeën' of 'opvattingen' of 'idealen', het is het sociale leven dat het dichter-zijn en het dichterschap in de kring van de volkstaaldichters nog in het begin van de 17e eeuw bepaalt, niet de intellectuele beschouwelijkheden uit de 'hogere' cultuur van hun tijd en niet 'de literatuur' (van hier of elders) als iets op zichzelf staands, zeker niet de literaire erfenis van de oudheid. Als, in terugblik en met het globale overzicht dat de verre nazaat heeft vanuit wat dán nog toekomst is, met Hoofts *Achilles en Polyxena* 'een nieuw tijdperk werd ingeleid van de dramatische kunst in de Nederlanden' omdat daarmee 'het classieke treurspel' zijn intrede doet (zie: Knuvelder 232), dan was dat niet naar de antieke literatuur, maar naar de dan vanouds populaire verhalen van Dictys en Dares van op zijn minst twijfelachtige classiciteit, en voor de tijdgenoot bleef het wat het in het Haarlemse handschrift is: een gewoon kamerstuk, een 'spel van Troje', dat aansloot bij de vele klassieke rederijkersspelen en dat pas als Hooft in 1613 ineens een (gevierd) 'Autheur' geworden is, voor den dach gehaald wordt. Het heeft een volkomen losstaand vijfde bedrijf, ondanks vernuftige, soms àl te ver gezochte en zeker te geleerde pogingen het theoretisch te redden als renaissancetoneel. Voor de Rotterdamse drukker van 1614 behoort het stuk tot de rederijk-kunst en hij beveelt het in zijn titel aan als *Achillis en Polyxenas Treur-spel*. [Punt. P.T.] *Met Ayax en Vlisses Reden-strijdt*. (*AgW* II, 107, en cf. mijn editie van de *Sonnetten*, 79). Een *Redenstrijd*, zo rhetoricaal als maar kan zijn met argumenten en weerlegging van twee standpunten, even verleidelijk als de beantwoording van Menelaus' brief bleek te zijn voor de anonymus van 1616, hier 'den volcke deses tijds te geval' als een extra bij het spel. Wat het ook wàs, staand in een eigen rederijkerstraditie van afzonderlijke behandelingen van dergelijke thema's, zoals in *Den Nederduytschen Helicon* van 1610 Beheyts *Redenen van Menelaus ende Agamemnon* (Versl. Med. Kon. Vl. Ac. 1967, 5-30), en zoals de latere *Reden-strijd van Ajax en Ulysses* van Chr. Pierson. En of de drukker van 1614 dit nu overnam van de kopie die hij had bemachtigd, een kamerhandschrift als Berlijn of Haarlem, of dat hij - wat onwaarschijnlijk is - zelf de scheiding maakte (die in zijn tekst niet te zien is) en deze titel aan de vijfde handeling gaf, in beide gevallen toont deze *dat* en *hoe* de *Achilles* binnen de const van de Retoryckkamers lag.

Typerend voor alle literatuur die rond de kamers van rhetorijk ontstaat - en er zijn dan geen eenlingen in Amsterdam en er is geen andere geletterde kring -, is dat zij naar inhoud en vorm voldoet aan één criterium: zij is verstaanbaar voor de broeders in de const en de 'spelende gesellen'; zij wil beoordeeld kunnen worden door de 'scholieren' (zoals Hooft ze in zijn voor de 'dichtschool In Liefd Bloeiende' gemaakte *Schick* en *Keuren* in 1613 noemt) [14]; zij is te meten aan de normen voor vorm en inhoud die zíj hanteren. Die ontlenen zij niet aan een theorie, maar aan de praktijk van de kamer waar zij zich bij aansluiten; en de uitgewerkte gedachte in 'Spel, Taefelspel, lieden, oft anders' (*Keur* 17) is niet diepzinniger of geleerder dan wat binnen de horizon ligt van het kameristenmilieu: de gemiddelde (kleine) burger. Aan dit criterium van deze 'min of meer gemeenschappelijk beoefende' gemeenschapskunst (ik citeer Van Rijnbach), voldoet ook al Hoofts vroege poëzie. Wat telt is de boodschap, hoe minimaal ook, afspiegeling van de problematiek die actueel was bij de gewone burger in het sociale leven, of alleen maar in de mode, zoals 'liefde en min'; en het kleed, de taalmuziek, voor ons in de vroege Hooft (maar misschien voor hemzelf niet) het meest bijzondere en opvallend nieuwe, is voor de const en haar publiek (blijkbaar) geen doorslaggevend criterium voor schoon of onschoon: het is aanpasbaar, 'te verbeteren', zoals Hooft zelf voor zijn bundel van 1636 juist dát in zijn oudere verzen 'verbetert'.

Er is geen rechtstreekse verbinding tussen de Konst van Reden-rijck, ook die van Hooft, en een kunsttheorie of de rhetorica van oudheid, renaissance, humanisme, al worden nieuwe vormen en procédés, naar de laatste mode, in een voor ons verwarrende mengeling ingebed in een zich langzaam, maar niet fundamenteel wijzigende, oudhollandse traditie - en men begrijpt het ongeduld van hen die in 1616 vanuit de Europese respublica literaria, ten onzent dus vanuit de Leidse academiekring, nu eindelijk eens het vaderland en de eigen nationale taal voor de dag willen zien treden met literatuur van internationale snit en allure, op het verheven plan en naar de standaard van de Neolatijnse poëzie. En toch zijn de rhetorykers in hun hantering van de dichtkunst in de grond van de zaak zoals zij zichzelf, ook in de eerste helft van de 17e eeuw, blijven zien: rhetoricaal, de echte opvolgers van de (profane) redenaar die zich richt tot en naar 'de gemeente'. Zo tekent Hooft ze zelf in zijn *Neederlandsche Histoorien* van 1642, bij het jaar 1562, p. 37-38 (*AgW* IX, 325-6) en hij zag ze als van 'geenen geringen dienst' voor de 'Majestraat', vooral met het toneel, als tegenwicht 'teeghens 't gezagh der geestelyken', mits de stedelijke 'overigheyt de maat slaa'. Voor een rymkonst met die functie is geen plaats in de binnenkamer en als de

rijker geworden burger zich uit het volk en uit het stadsleven terugtrekt in 't salet en in het studeervertrek en het keurig geworden deel van de literatuur daarheen meeneemt, blijven in de kamers alleen de rijmelaars en amateur-toneelspelers uit de middenstand over. Tot ook daar in de steden geen plaats meer voor is.

De sociale scheiding die zich in de burgerij van de Hollandse steden na 1610 begon te voltrekken, niet een artistiek-literaire ontwikkeling, betekende het doodvonnis voor de reden-rijke const. Het was Scriverius die dit vonnis in 1616 velde. Maar het was niet Hooft en niet Hoofts poëzie van voor 1613, en maar nauwelijks de *Geeraerdt van Velsen*, waarop hij daarbij kon steunen. Daarvoor stond de wezenlijke geaardheid van Hoofts kunstenaarschap in de weg. Hoofts poëzie verschijnt te midden van wat dan 'Rethorijck' heet, op kamertoneel, in kamerliederen en in gedrukt en handschriftelijk liedboek, en gaat daar voor de tijdgenoot in op. Als rhetoryk reflecteert zijn vroege dichtwerk, als medium, wat er leeft in het rederijkersmilieu in de stad. De drukker die in 1614 Hoofts *Achilles en Polyxena* voor het eerst op de markt brengt, ziet, ook dan nog, hoe '*de Konst van Reden-rijck* in ons lieve Vaderlandt zeer bloeyende opgaet, ende met zulcke kracht ende snellicheyt oprijst, dat elck reed'lievend' hert hem met verwonderinge daer in verblijdt'. Ook Hoofts poëzie, eigen en zelfstandig tegenover traditie èn renaissance-vormen van elders, [15] illustreert en heeft mede bewerkstelligd dat de letterkunde in Amsterdam in de eerste helft van de 17e eeuw zich 'langs lijnen van geleidelijkheid uit de meer middeleeuwse cultuurvormen' ontwikkelt en dat die ontwikkeling 'niet zozeer beheerst wordt door het humanisme', noch door Italiaanse of Franse renaissance, 'als wel door de zich geleidelijk evoluerende rederijkerskamers' (Knuvelder 197/8). Bron en kern van zijn artistieke aandrift èn gaven zijn altijd zijn binding met de gemeenschap gebleven: hij schreef, poëzie en proza, alleen als dat een directe functie vervulde in een vaste groep uit de Hollandse samenleving, of in een gezelschap. Daarin bleef hij de broeder in de const van rhetorike die hij was in het begin. En al liep zijn levensweg gelijk met die van zijn stand, van nog volksaardige Rederijkerskamer tot hoofse en erudiete Muiderkring, Hooft heeft niet alleen de Breero's, maar ook de Warnars en de Leckers en de Rijckerts nooit laten vallen: zij zijn de hoofdfiguur en inspiratiebron van zijn Historiën. Hooft was geen nieuwlichter, geen geestelijk leider en geen kunstrechter. Burger van de nieuwe republiek en bouwer van de landstaal, was hij, begenadigd woordkunstenaar, een dienaar van de konst, met onnavolgbaar eigen stem.

Eindnoten:

1 Vgl. bijvoorbeeld het reisjournaal van Merens, leerling van Schonaeus, in 1600 ook in Italië (ed. in Med. Ned. Hist. Inst. Rome 1937).
2 Ik bouw in dit artikel voort op mijn 'Petrus Scriverius' in: *Quaerendo*, 7 (1977), met name blz. 13-20 ('Literary politics') met (hier achterwege gelaten) verantwoording blz. 36-45.
3 Blz. 420 in dl. I van P.C. Hooft, *Alle de gedrukte werken 1611-1738*, 9 dln., Amsterdam 1972, af te korten als *AgW* (*niet* HgT); een volledige documentatie van Hooft in druk, met in dl. I en IX allerlei (tot dusver onopgemerkt) nieuws t.o.v. Leendertz' *Bibliographie*.
4 Zie mijn *Bijdragen tot de P.C. Hooft-filologie*, Amsterdam 1973, blz. 19 met n. 67.
5 *Omnibus idem*, pendant van Huygens' *Constanter*, is van later (1621) en van andere aard.

6 Het jongste gedicht in Berlijn, buitenop vermeld maar er uitgesneden, was de ‘bruyloft sang’ voor Jda Cornelis Quekels van midden 1605 (plano in *AgW* I, 184).
7 Zie ook: J.J. Mak, ‘*De tafelspelen van Hooft*’, in: *Ntg* 40, herdrukt in *Uyt ionsten versaemt*, 1957, blz. 202-210.
8 *Contra* Knuvelder 247, maar *pro* wat daar volgt (Hoofts ‘beweeglijke taalmuziek’, óók in de rhetorische betekenis *movens*).
9 Zie mijn *Bijdragen*, blz. 24-6 en de daar besproken literatuur en vgl. n. 65.
10 De nieuwe ed. Tuynman-Zwaan van Hoofts lyrische poëzie (naar de hss.), die naar wij hopen eindelijk in '81 verschijnt, bevat overzichten van wat gedrukt werd en wat niet.
11 *AgW* I, 181 en 421, met het prentje; vgl. ook mijn *Bijdragen*, blz. 21 (b).
12 Met ‘onder de gemeente geraeckt’ (dezelfde brief nr. *18*) is uiteraard niet bedoeld ‘in de kameristenkring bekend geworden’: Hooft schreef (toneel) voor de kamer.
13 Het Neolatijnse schooldrama is een didactische schoolaangelegenheid en staat buiten dit alles (ten onzent).
14 Zie ook: Mak, *Uyt ionsten versaemt*, blz. 216-7.
15 Ik sluit mij aan bij Mak en Smit; zie: Knuvelder 239 n. en 247 n.